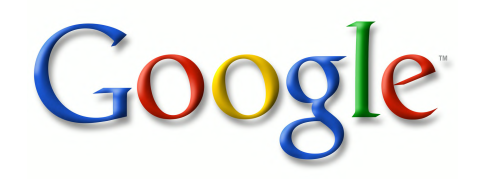




LE

PORTRAIT DU XVIe SIÈCLE

AUX PRIMITIFS FRANÇAIS

PAR

L. DIMIER

AVEC LES

DIFFICULTÉS D'UN ANONYME

AU SUJET DE CETTE EXPOSITION



PARIS
JEAN SCHEMIT
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
52, RUE LAFFITTE, 52

1904

LE PORTRAIT DU XVIe SIÈCLE

AUX PRIMITIFS FRANÇAIS



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LE PRIMATICE, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées. Leroux, 1900, gr. in-8 br., *plans*, VIII-596 pages. Prix : 15 francs.

FRENCH PAINTING IN THE XVI century. Grand in-12 (format in-4°) de 330 pages, illustrations. Londres, Duckworth, 1904. Prix : 7 schelings 1/2.

LES IMPOSTURES DE LENOIR, examen de plusieurs opinions reçues sur la foi de cet auteur, concernant quelques points de l'histoire des arts. In-12, 68 pages. Sacquet-Schemit, 1903, tiré à 110 exemplaires numérotés, 2 fr. 50; 5 exemplaires sur papier vergé, 5 fr.

BENVENUTO CELLINI à la cour de France, recherches nouvelles, in-8 46 pages. Leroux, 1898. Prix : 2 francs.

L. DIMIER

LE PORTRAIT DU XVIe SIÈCLE AUX PRIMITIFS FRANÇAIS

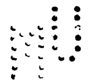
NOTES ET CORRECTIONS AU CATALOGUE OFFICIEL
SUR CETTE PARTIE DE L'EXPOSITION
D'AVRIL-JUILLET 1904



PARIS
JEAN SCHEMIT
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
52, RUE LAFFITTE, 52

—

1904



LE PORTRAIT AU XVIe SIÈCLE

AUX PRIMITIFS FRANÇAIS

On trouvera dans les pages qui vont suivre des renseignements inédits concernant les portraits du seizième siècle, auxquels ceux qu'on expose aux Primitifs Français auront servi soit d'occasion, soit de source.

Cette partie n'a pas fait le principal objet de cette exposition; la disposition même des lieux a obligé d'en restreindre l'espace, de sorte qu'on n'a pas été libre d'y placer tout ce que nos collections publiques offraient de commodités pour l'étude d'une école, encore imparfaitement connue dans son ensemble. Dans l'embarras de ménager la place à ce que les amateurs prêtaient, on a préféré sacrifier ce qui peut se voir en d'autres temps et librement dans nos musées, à ce qui n'aura paru que quelques semaines pour l'instruction des érudits. Cela ne fait pas qu'on ne doive regretter l'omission d'un petit nombre au moins de pièces capitales, dont le rapprochement eût été décisif, et qui seront signalées à mesure au cours des observations qu'on va lire.

On trouvera ces observations rangées par maîtres et par écoles. Ainsi les différentes remarques se soutiendront les unes les autres, et feront paraître quelque dessein d'une revue générale de l'art auquel elles se rapportent.

I. — Jean Clouet dit Janet.

Qu'il soit premièrement entendu que nous ne tenons de ce peintre aucune œuvre authentique. Ce qu'on peut alléguer de tradition pour le grand *François Ier* du Louvre (nº 126), par exemple, ne tient pas; et toute mention d'un ouvrage de sa main manque dans les textes originaux, hors un, tiré de Thevet, et qui donne à Janet le portrait d'Oronce Finé le mathématicien, gravé dans cet auteur. Par malheur, une médiocre estampe ne saurait renseigner sur la manière d'un peintre, et ce qu'on pourrait conclure de la composition ne vaut rien, car Thevet à cet égard retouchait ses modèles, et nous ne sommes assurés que d'une chose, c'est que le visage sans plus, est copié de Janet.

Mais ce qu'il importe d'ajouter, c'est qu'une série d'ouvrages de style uniforme et qu'on ne peut douter qui soient d'un même artiste, occupe précisément dans la chronologie le temps durant lequel Jean Clouet a fleuri. Ce sont je ne sais combien de dessins de Chantilly, tous portraits, dont le costume et l'âge des personnages fournit la date approximative. Ces dates vont de 1515 à 1540, entre lesquels Janet précisément prend place. M. Bouchot le trouve depuis 1516 aux comptes. Mentionné comme mort en décembre 1541, il est encore parrain en 1540, le 8 juillet.

Cette concordance d'époque, joint l'excellence des pièces, qui s'accorde à la renommée du maître, et l'illustration des personnages, qui convient à la vogue qu'il eut, autorise à nommer le *présumé Jean Clouet* l'auteur de ces crayons. C'est le sentiment de M. Bouchot, qui les a remarqués le premier, en même temps que l'identité de plusieurs avec les miniatures des Preux de Marignan, peintes au manuscrit de la *Guerre Gallique*, de notre Cabinet des Estampes. Ainsi ces miniatures se joignent à ces dessins dans l'œuvre de celui que nous désignons de la sorte. Cette œuvre constitue une base d'autant plus solide pour des attributions nouvelles, que les ressem-

blances de manière, ordinairement fuyantes dans la peinture, se laissent bien mieux saisir dans les dessins. Des pièces qu'on hésiterait à rapprocher toutes seules, se déclarent sans conteste l'ouvrage d'une même main, quand on peut comparer ensemble, puis chacun de sa part à la peinture achevée, les crayons préparatoires. Cette comparaison à deux degrés fournit des certitudes très grandes, et qu'on n'obtiendrait pas autrement. Ainsi les dessins du présumé Janet, la plupart gardés à Chantilly, composent le lieu de référence et la source d'attributions à laquelle il faudra revenir et se fixer, quand on parle de ce maître.

Voici, sur ce fondement, ce que l'exposition contient de pièces certaines de sa main.

N° 158. PORTRAIT D'UN PRINCE ENFANT, de trois ans environ, buste de trois quarts à droite, avec les mains. Lettre : *Francois Dauphin*. Prêté par le Musée d'Anvers.

Le catalogue fait deux erreurs au sujet de cette pièce. L'une, quant au nom du prince représenté, qu'il appelle François II, fils de Henri II et de Catherine de Médicis. C'est le nom que donne aussi le Musée d'Anvers. Mais il est impossible, par la raison que la lettre, mise postérieurement, comme il arrive toujours, eût dit *le petit roi François*, pour désigner celui qu'on prétend. *François Dauphin* est le fils de François Ier, né le 28 février 1517, mort à Tournon en 1536. La toque relevée, la plume en rond, la chemisette, la chaîne, toutes choses dès longtemps passées de mode en 1547, que François II eut trois ans, marquent au contraire parfaitement les environs de 1520. Enfin le crayon original de ce portrait, justement conservé à Chantilly, boîte II, n° 33, porte la lettre suivante : *Monsr le daulfin filz du roi François*. Dans ce crayon, qui ne comporte que la tête, le Dauphin se montre coiffé d'un bonnet de chambre à oreilles, comme on n'en vit

1. M. Et. Moreau-Nélaton a relevé quelques-unes de ces évidences et tiré la même conclusion dans ses *Le Mannier peintres officiels de la cour des Valois*. Paris, 1901.

jamais après 1525[1]. Une mauvaise copie de ce crayon au Cabinet des Estampes, boîte IV, anc. n° 112, porte : *Monsr le dauphin François*. Une autre, Na 21, fol. 83, est sans lettre.

La seconde erreur du catalogue est de proposer Corneille de Lyon pour auteur. Les dates rectifiées ne sauraient le permettre. On ne voit pas non plus que l'exécution du morceau, quoique légèrement usé et passé, tienne rien des portraits de Corneille que nous a transmis Gaignières. Au contraire, cette exécution est toute semblable à celle du crayon de Chantilly, lequel prend place sans nulle hésitation dans l'œuvre du présumé Jean Clouet.

Une réplique de ce portrait, exposée à la *New Gallery* en 1902, est à M. Charles Butler de Londres. Une autre en miniature, accommodée d'une toque plus petite et de cheveux longs, pour vieillir de deux ou trois ans le prince, chez le roi d'Angleterre, à Windsor. Enfin une plaque d'émail découpée, appartenant à Mme la comtesse Dzialinska, reproduit ce même portrait, mais d'après le crayon, avec un bonnet de chambre à oreilles (Bourdery et Lachenaud, *Léonard Limousin*, n° 68).

152. Portrait d'un personnage tenant les œuvres de Pétrarque, de trois quarts à droite. Prêté par le roi d'Angleterre, de ses collections d'Hamptoncourt.

J'ai remarqué l'importance de cette pièce dans *French painting in the XVI. century*, Londres, Duckworth, 1904, p. 41. Elle tient en partie à ce que le crayon original s'en trouve précisément dans les collections de Chantilly, boîte VIII, n° 131. Le catalogue omet ce détail, par où se confirme l'attribution au présumé Jean Clouet. Il faut noter que ce morceau correspond à quelque agrandissement de la manière du maître dans les dernières années de sa carrière, entre 1530 et 1540, auxquelles le costume oblige de le ranger. Au reste, la touche brouillée des ombres se rencontre dès les miniatures des Preux de Marignan dans la *Guerre Gallique*. Le catalogue signale une ressemblance avec la manière d'Holbein. Cette ressemblance n'est que de surface et dans la disposition des parties. Ni le dessin ni la touche ne tiennent rien du maître de Bâle, auquel on ne laissa pas de le donner autrefois.

Le catalogue propose pour nom du personnage, Claude d'Urfé sieur de Châteauneuf. Dans le catalogue manuscrit des crayons de Chantilly, M. Bouchot propose l'amiral Chabot.

151. PORTRAIT D'UNE PRINCESSE ENFANT, de trois quarts à droite, égrenant un chapelet. Prêté par MM. Agnew.

Le catalogue mentionne qu'elle provient de Gaignières, sans doute sur la présence du cachet de Torcy, qui signale comme on sait toutes les pièces vendues après décès de cet amateur. Il ajoute que Clairambault, aux mains duquel ce tableau passa, l'avait nommé le portrait d'Élisabeth fille de Henri II. Le catalogue corrige en Jeanne d'Albret cette identification impossible. Mais Jeanne d'Albret n'est pas plus recevable, à cause du costume, plus ancien que cette princesse. Quant à la tête il faut remarquer par exemple la coiffe aux templottes longues qui sort de dessous le béguin plissé, un peu au-dessus de l'endroit où celui-ci disparaît sous le chaperon. Cette disposition est des plus anciennes dans le règne de François Ier, et remonte même à Marie d'Angleterre, l'année 1514, qu'elle épousa Louis XII. On ne la trouve plus après 1525. Jeanne d'Albret vint au monde en 1528.

De plus, un document certain découvre le nom de l'enfant représentée : c'est une miniature du livre d'heures de Catherine de Médicis au Louvre, fol. 100 dr., où se trouvent peintes, avec les deux femmes de François Ier, la duchesse de Ferrare et les trois filles de France, Charlotte, Madeleine et Marguerite. J'ai déduit les noms de chacune ici même, année 1901, p. 268, et dans une description de ce livre d'heures qui s'imprime en ce moment-ci. Or celle qu'il convient de reconnaître pour Charlotte, est très exactement copiée du portrait de notre exposition. Il devra donc porter le nom de cette princesse, née le 23 octobre 1516, morte en 1524, à huit ans. Comme elle paraît âgée de quatre ans environ, on devra placer l'ouvrage vers 1520.

Personne n'avait signalé jusqu'ici la dernière de ces trois pièces. Elle achève, avec le Duc Claude de Guise du palais

Pitti (nº 252), et le petit François Ier du Louvre (nº 127), une suite de cinq tableaux à l'huile des plus authentiques du présumé Jean Clouet, laquelle devra servir de référence aux attributions de l'avenir.

Je reviendrai plus loin sur le François Ier, qu'un regrettable oubli a laissé hors de cette exposition. Comme le Dauphin François, il a souffert. Mais la Charlotte de France et l'Inconnu au Pétrarque, comme le Duc Claude, sont dans une perfection d'état qui en fait ressortir toute l'excellence.

II. — Pièces contemporaines de Jean Clouet.

148. Le baron Guillaume de Montmorency, fort âgé, en buste de trois quarts à droite, avec les mains. Prêté par le Musée de Lyon.

Le catalogue fonde l'identité sur la ressemblance avec un portrait du Louvre (nº 1012), qui représente le personnage. Il n'ajoute pas que le visage est rigoureusement copié de l'un en autre ; seul le costume et les mains diffèrent. A joindre aussi que Lord Sackville conserve au château de Knole en Angleterre, une réplique exacte de ce portrait avec la lettre : *Guillaume de Montmorenc(y)*.

Le catalogue l'inscrit à Jean Clouet et nomme comme auteur de l'ouvrage, le peintre des miniatures de la *Guerre Gallique* et des crayons de Chantilly. Il est au moins certain qu'il n'est pas de la main propre de cet artiste ; et les copies tirées d'originaux de ce maître ont un aspect sensiblement différent.

147. M. de Bellefourière en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par M. Thiébault-Sisson.

Ainsi nommé par la lettre du tableau. L'attribution à Perréal, dont on ne possède aucun ouvrage, ne méritait pas d'être inscrite.

144. Personnage en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par M. Porgès.

Le catalogue le donne à Clouet. C'est peut-être une copie d'après ce maître, de peu de mérite du reste.

155. La reine Éléonore en buste, de trois qnarts à gauche, avec les mains. Prêté par M. de Montbrison.

Le catalogue en remarque l'identité avec un portrait de Chantilly (nº 98). Il omet de noter qu'à Chantilly la reine est représentée tenant une lettre et les mains jointes, tandis qu'elles sont écartées ici, et que la droite tient une bague. A joindre que le portrait de la même reine à Hamptoncourt (nº 561), de dimension plus grande et de manière différente, n'en est pas moins une autre réplique conforme au portrait de Chantilly, moins la toque. Un portrait en pied que Gaignières posséda, et dont copie figure dans son recueil (Oa 16, fol. 13), est entièrement conforme pour le buste à ce tableau d'Hamptoncourt.

Le catalogue rapproche pour la manière le présent portrait d'un tableau de Francfort représentant peut-être Béatrice Pachéco, dame d'honneur d'Éléonore. Après étude de ce dernier morceau, je ne puis avouer cette ressemblance. Le nom d'école des Clouets ne paraît pas mieux placé.

121. Maximilien d'Autriche empereur d'Allemagne, buste de trois quarts à gauche, tenant un œillet. Prêté par M. Haro.

Le catalogue supprime le nom de Maximilien, et range l'ouvrage au nom de Bourdichon. Bourdichon est peu probable ici, et le nom de Maximilien est certain. Le tableau répète un portrait de cet empereur qu'on attribuait à Lucas de Leyde, et que Suyderhoef a gravé en contrepartie, avec l'indication du modèle et de l'artiste.

149. François Ier en buste, de trois quarts à droite, avec les mains. Prêté par le Musée du Louvre.

Le catalogue maintient provisoirement l'attribution de cette pièce à Jean Clouet sur trois raisons : 1º qu'elle vient de tradition ancienne ; 2º que le tableau était à Fontainebleau en 1642 déjà ; 3º que Jean Clouet était *le peintre en titre d'office* du roi. La première raison ne prouve rien, car cette tra-

dition ancienne n'est rien qu'une affirmation isolée dans le cours des âges, du P. Dan, qui a affirmé bien d'autres choses. Ni Guilbert, ni Bailly, ni aucun inventaire ni guide, n'a retenu cette affirmation, preuve qu'elle n'était pas populaire. Cassiano del Pozzo, en 1625, ne la rapporte pas, et 1642 est tout ce que nous trouvons de plus ancien là-dessus. Il est évident que cela ne compte pas. La seconde raison ne prouve pas que le tableau eût été l'objet d'un choix et d'une prédilection particulière. Il y a bien du hasard dans les collections royales. Il s'en faut que ce qui s'y rencontre de transmis même par héritage, soit uniquement des pièces d'importance. Enfin, alléguer le titre de Janet, l'appeler *le* peintre du roi, c'est oublier que cette charge se donnait concurremment à un grand nombre. Peintres du roi furent à la fois et tous ensemble, le Primatice, Rosso, Mathieu del Massaro, Janet, Champion, etc.; en d'autre temps, Janet, Barthélemy Guetty, Belin dit Modène, Jean Perréal, Bourdichon. A qui le portrait, de tous ces peintres du roi?

J'ai écrit dans mon *Primatice*, p. 526, et dans *French painting etc.*, p. 61, que ce portrait devait être l'ouvrage de quelque Italien de troisième rang, travaillant, quant au visage du roi, sur un crayon vingt fois recopié. Le catalogue repousse cette conclusion. Elle est pourtant très bien fondée.

Deux choses y sont à distinguer : une démonstration et une hypothèse. La démonstration, à laquelle il faut bien qu'on se rende, est celle-ci. Le portrait en question émane dans l'origine d'un crayon du présumé Jean Clouet, qui est à Chantilly, boîte I, n° 52. Ce crayon a servi pour le portrait à l'huile conservé au Louvre (n° 127), si parfaitement semblable de manière au crayon, qu'on peut l'en appeler un décalque. Tel est l'ouvrage certain du présumé Janet, travaillant sur ce crayon de sa main. Nous retournant maintenant vers le présent portrait, il se rend évident que la main qui peignit celui que je viens de dire, n'a pu peindre aussi celui-là. Je ne remarque que la façon dont le crayon, si bien suivi d'une part, est défiguré de l'autre, de style et de ressemblance; tant qu'il faut le supposer recopié plusieurs fois avant d'avoir engendré

cette peinture. Or il n'est pas croyable que le présumé Janet se soit servi de copies de son crayon, ni que, si semblable à lui-même d'un côté, il ait pu s'en montrer si différent de l'autre. Le portrait présent n'est donc pas de ce maître.

Voilà la démonstration, et voici l'hypothèse. Ce morceau n'a semblé de parenté flamande (que le nom de Clouet enregistre) qu'à cause du dessin du visage, qui, comme on le voit, n'appartient pas au peintre. Hors de là tout en est italianisant (comme il a paru à Denon, lequel donnait le tableau à Mabuse), ou italien, ce qui peut le faire attribuer soit à Belin dit Modène, soit à Guetty, soit à Francisque Pellegrin ou quelque autre, qui travaillait aux décorations de Fontainebleau.

Rapprochant ce tableau de la Marguerite de Navarre de Liverpool (collection Roscoë, n° 54) et de la Reine Éléonore plus haut citée, d'Hamptoncourt, on est induit à croire que quelques-uns de ces hommes-là, utilisant plus ou moins des crayons tirés par les Clouets et les gens de leur sorte, en ont composé ces ouvrages bizarres, et si déconcertauts, qu'on n'a pu jusqu'ici, je ne dis pas assigner leur auteur, mais les fixer seulement dans une école.

Une réplique de ce portrait ou ce portrait lui-même, copié aux recueils de Gaignières, Oa 16, fol. 1. Un portrait en pied conforme pour le buste, *ibid.*, fol. 2.

187. François Ier de trois quarts, à cheval, le cheval de profil allant vers la gauche. Miniature. Prêté par le Musée du Louvre.

Cette pièce est une répétition du petit portrait équestre à l'huile, du même roi, aux Offices de Florence, n° 667, modifié comme suit. Le roi porte sur son armure une cotte amarante brodée d'or, le fond est bleu uni au lieu d'un paysage, l'architecture à droite n'est que de pilastres attiques au lieu de colonnes. Ce morceau appartint non pas à Gaignières, comme dit le catalogue, mais au président de Mesme, chez qui Gaignières le copia pour son recueil (Oa 16, fol. 11).

Ce portrait, comme celui de Florence, émane quant au

visage, d'un crayon connu par une copie de Chantilly (encadré Galerie du Logis), laquelle diffère par les prunelles changées, de toutes les autres répliques que voici. De grande dimension : Louvre, n° 33530; Chantilly, encadré corridor du Logis ; de dimensions communes et le trait altéré : Cabinet des Estampes, boîte IV, anc. n° 52. Miniature : autre portrait équestre, Chantilly, n° 279 ; buste au livre d'heures de Catherine de Médicis, fol. 152, dr. et rev. Estampe : Thomas de Leu, et bois aux *Icones illustrium virorum* de Bèze.

J'ai imprimé dans *French painting etc.*, p. 124-125, que le tableau des Offices était de François Clouet. Je le jugeais sur la présente miniature, où le roi semble approcher la cinquantaine, de sorte que Jean Clouet eût été mort alors. En voyant depuis la pièce elle-même, j'ai trouvé le roi beaucoup plus jeune, et d'ailleurs l'exécution si conforme aux ouvrages du présumé Jean Clouet, que je crois nécessaire de la rendre à ce peintre. M. Steinkopff de Londres possède une copie de cette dernière, avec cette différence que le roi y est nu-tête.

Il est remarquable que le cheval peint dans cette miniature et répété dans les répliques susdites, a de plus servi pour le portrait de Henri II ci-dessous, n° 188, pour le crayon de ce prince à Chantilly (encadrée Galerie de Psyché) et pour la peinture du même, chez M. Steinkopff, à Londres. Le portrait du dauphin François qui va suivre, est accommodé d'une copie de ce même cheval.

376. Le Dauphin François de profil à cheval, le cheval allant vers la gauche. Miniature. Prêté par M. Gustave de Rothschild.

Quoique fort postérieure à l'époque des Clouets et probablement à dater des dernières années du siècle, cette pièce est ajoutée ici comme émanant de modèles originaux du temps. Il s'agit du visage, dont le crayon est à Chantilly, boîte I, n° 148 ; estampe de Thomas de Leu en contrepartie ; en pied, copié aux recueils de Gaignières, Oa 16, fol. 14 ; le même portrait chez M. de Fleury, au temps de Corneille de Bie, qui le grave avec cette mention de provenance.

La présente miniature répétée telle quelle à Chantilly, nº 280, avec une suite d'autres princes Valois, également représentés à cheval. Le catalogue de l'exposition met à tort dans cette suite les deux François Ier du Louvre et des Offices. Il importe au contraire de distinguer ceux-là comme de cinquante ans antérieurs, peints comme pièces isolées ou pendants tout au plus, et d'exécution bien supérieure. Joindre les tableaux du même roi et de Henri II à M. Steinkopff, ainsi que le crayon équestre de Chantilly. Au contraire la suite de miniatures dont il s'agit, tard venue et peinte sans application, fait plutôt penser aux feuillets de quelque album, qu'à des ouvrages distincts et qu'on eût commandés chacun pour eux-mêmes.

III. — Corneille de Lyon.

Il ne faut entendre sous ce nom, dans l'état présent de la science, qu'un atelier ou une école, que les mentions de Gaignières attestent. Cet amateur désigne comme étant de Corneille plusieurs portraits qu'il posséda. Et ce qui fait que nous devons l'en croire, c'est qu'ayant en effet, comme il est établi, recherché des portraits dans les environs de Lyon, il n'y a pas moyen de douter qu'il n'ait voulu joindre le nom du peintre à des ouvrages qu'une tradition récente et peu suspecte, retrouvée dans le pays, faisait émaner de Corneille. M. Bouchot, dans ses *Clouets*, a fourni le premier cette importante conclusion.

Je ne regarde pas cependant, comme fait M. Bouchot, comme authentiques de la main même du maître, précisément ceux que Gaignières marque de ce nom. Car dans ceux de même sorte et de style uniforme qui ont formé sa collection, on ne voit pas que cette étiquette aille aux meilleurs ; au contraire elle s'égare sur de piètres morceaux, que la mention de *Corneille* peut bien nous obliger de rapporter en général à l'école, mais que, vu les circonstances qui l'ont fait inscrire là, nous ne sommes nullement tenus de prendre en particulier pour les propres ouvrages du maître. M. Bouchot

allègue comme motif d'une interprétation plus rigoureuse, la rareté de telles mentions chez Gaignières. Mais cette rareté peut venir autant d'indifférence pour le nom des peintres, chez un homme curieux avant tout des personnages représentés, que de scrupules dans les attributions, qu'on peut prouver que Gaignières n'eut jamais. J'ai marqué déjà ces raisons dans *French painting etc.*, p. 128-129.

176. Portrait de Femme en chaperon de veuve, de trois quarts à gauche. Prêté par M. Doistau.

Très bonne exécution, comme de *Mme de Martigné-Briant* à Chantilly, et de *Béatrix Pachéco* à Versailles. Cette sorte de tableaux peut passer pour les propres ouvrages du maître.

175. La Duchesse d'Étampes, de trois quarts à gauche. Prêté par M. de Montbrison.

Le catalogue conteste l'identité, parce que Mme d'Étampes n'était plus à la cour lors du voyage de 1548, que toute la cour fut à Lyon, et que Catherine de Médicis eut son portrait par Corneille, selon Brantôme. Mais il y a bien d'autres portraits de gens de cour par Corneille qui ne datent pas de cette année-là, soit que ce peintre allât lui-même trouver la cour, soit, comme j'en ai la preuve, qu'il ait travaillé quelquefois sur des dessins qu'on envoyait. Au demeurant, la cour fut à Lyon quatre fois en 1536, une fois en 1537, trois fois en 1538, une fois en 1542. C'était assez pour peindre Mme d'Étampes, que tout dans ce portrait désigne quant au visage, joint le bijou en forme d'A (Anne de Pisseleu) sur la poitrine, répété dans le portrait de cette maîtresse royale que renferme la collection de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (Musée impérial de Vienne, tab. B, n° 211). L'expérience m'a appris que les lettres de cette collection étaient extrêmement dignes de foi.

Très bon portrait, peut-être de Corneille lui-même.

190. Portrait d'homme en buste, de trois quarts à droite. Prêté par M. Doistau.

Le catalogue propose pour nom de ce personnage, Charles de la Rochefoucauld comte de Randan. Cela est mis hors de

doute par une réplique de même dimension à Versailles, n° 3224, qui porte en effet ce nom. Une autre en plus grand, même musée, n° 4068. Le nom de François Clouet, que le catalogue assigne, n'a cependant pas d'apparence. Au contraire, il convient de le joindre aux deux pièces précédentes, comme ouvrage présumé de Corneille de Lyon lui-même.

Sans n°. LE DAUPHIN FRANÇOIS, fils de François Ier, en buste de trois quarts à droite. Prêté par le Musée du Louvre, dont il occupait les magasins.

J'ai le premier nommé le personnage, d'après la gravure du *Promptuaire des médailles* de Rouville, qui reproduit fidèlement ce portrait, fol. 242. M. Bouchot a le premier suggéré que beaucoup de ces bois, gravés à Lyon, devaient venir d'après des originaux de Corneille. Il importe de distinguer celui-ci du portrait du même Dauphin à Chantilly, ouvrage de Corneille pareillement.

165 et 173. PORTRAIT en deux répliques DE JACQUELINE DE LA QUEILLE, DAME D'AUBIGNY, de trois quarts à gauche, avec le commencement des mains. Prêtés par le Musée de Versailles et par le colonel Stuart Wortley.

Le catalogue nomme comme troisième réplique un portrait du Louvre dénommé Louise de Rieux marquise d'Elbœuf (n° 1011 a). Il est sûr cependant que ce dernier ne représente ni le même portrait, ni la même personne.

170. CHARLES DUC D'ORLÉANS, fils de François Ier, de trois quarts à gauche. Prêté par M. Pierpont Morgan.

J'ai mentionné cette pièce dans *French painting etc.*, p. 130. Quoique le cachet de Torcy ne se voie plus au dos, il a appartenu à Gaignières, qui l'a copié dans ses recueils (Cabinet des Estampes, Oa 16, fol. 16), avec la mention *Peint par Corneille.* Gravé par Reverdy, au *Promptuaire des médailles* de Rouville, fol. 242.

Pièce médiocre.

177. PORTRAIT D'HOMME, de trois quarts à droite. Prêté par M. Walter Gay.

Le catalogue le nomme René du Puy-du-Fou sur la ressemblance d'un crayon de Chantilly, boîte XI, n° 369. Mais ce crayon, contredit par la lettre d'un panneau de Versailles (n° 3223), qui le nomme *François III comte de Larochefoucauld*, est définitivement démenti, par ce même nom inscrit sur une copie de la collection de l'archiduc Ferdinand (tab. B, n° 210.) Au reste, la ressemblance de ces trois ouvrages avec le présent portrait n'est peut-être pas suffisante pour nommer celui-ci.

162. PORTRAIT DE JEUNE HOMME en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par Mme André.

L'original de ce morceau est au château de Knowsley, chez lord Derby, et l'un des meilleurs qui se puisse ranger sous la mention générale de Corneille. Réplique légèrement maquillée, à laquelle, selon le procédé constaté ailleurs des peintres de ce temps-là, deux pointes de barbe ont été ajoutées pour rajuster l'âge du personnage.

IV. — Le pseudo-Amberger, ou peintre de Rieux-Châteauneuf.

Ce peintre n'a fait encore l'objet d'aucune étude chez les Français. Cependant il appartient à la France, je dis par ses œuvres, où paraissent quelques personnages de cette nation, car on ne peut assurer que le peintre y soit né. Au demeurant, c'est sans contestation le plus grand maître qu'on y trouve dans le genre du portrait, de tout le siècle : passant de loin même les Clouets par la couleur et par le style.

M. de Frimmel dans ses *Galeriestudien*, t. I, p. 441, l'a nommé le pseudo-Amberger, parce que les ouvrages de sa main que le Musée de Vienne conserve (nos 572, a, b), ont été longtemps attribués à Amberger. M. de Frimmel et plusieurs érudits de langue allemande ont raison de distinguer. ces pièces, mais je ne puis leur accorder que le 572 c du même Musée de Vienne rentre dans l'œuvre de cet artiste. Aux deux susdits j'ajouterai, de ma connaissance jusqu'à ce

jour : à l'Académie de Venise, portrait d'homme (n° 201); au palais Pitti de Florence, catalogué parmi les miniatures, portrait de jeune homme (n° 332) ; dans la collection Wallace de Londres (n° 532), le comte de Hertford, original du faux François Ier du Louvre (n° 1008) ; enfin, naguère chez M. Charles Butler, celui de Jean sire de Rieux, baron de Châteauneuf[1], original du prétendu *Monsieur de Saint-André*, du même Musée (n° 1010). L'attribution de ce dernier portrait, peut-être le plus beau des six, est cause que je propose de nommer désormais ce maître le peintre de Rieux-Châteauneuf.

Tous ces ouvrages, qui dépassent fort le niveau de Corneille de Lyon, n'en ont pas moins et le format et quelque chose de la disposition de ce dernier.

191. — PORTRAIT D'HOMME en buste, de trois quarts à droite. Prêté par M. Hutteau.

Admirable échantillon, que je n'avais point connu, de la manière du peintre de Rieux-Châteauneuf, dont il porte l'œuvre à sept pièces, parfaitement bien définies. Le catalogue rapproche le présent portrait des *Ambassadeurs* d'Holbein à Londres, demandant s'il ne conviendrait pas de rayer de ceux-ci le nom d'Holbein. Je ne crois pas qu'un examen attentif puisse rien confirmer d'une pareille ressemblance, qui du reste n'eût pu avoir de résultat que de rendre à Holbein le présent portrait.

V. — L'anonyme de M. Fairfax Murray.

Je donne provisoirement ce nom à l'auteur des trois morceaux suivants, où je ne suis pas sûr qu'il faille voir un peintre travaillant en France. Il est vrai que le format encore, et quelques traits de la disposition ne sont pas sans rappeler Corneille. Mais ceci ne saurait fournir un trait de caractère

1. J'ai publié, dans la *Revue de l'Art* de juillet 1902, une étude sur cet excellent morceau, que je n'osais pas alors retirer à Corneille de Lyon, n'en connaissant pas d'autre de même sorte.

assez particulier pour établir la présomption [1]. Un portrait de plus grandes dimensions, à Munich (n° 1314), et un autre à M. Steinkopff, de Londres, appartiennent à la même manière. Elle est soutenue d'ombres très noires et vigoureuses, mais peu précise quant au dessin.

214 et 215bis. PORTRAITS D'HOMME en buste, de trois quarts à gauche, avec les mains. Prêtés par M. Fairfax Murray.

215. PORTRAIT D'HOMME, de trois quarts à gauche, avec les mains. Prêté par M. Kleinberger.

VI. — Pièces contemporaines de Corneille de Lyon.

150. FRANÇOIS Ier en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par le Musée de Lyon.

Réplique d'un original répété ailleurs dans une si grande variété de dimension et de manière, qu'un examen très attentif a pu seul permettre de les rappareiller. Voici la suite de ces répliques. Sans les mains, comme la présente : château de Chantilly, n° 243 (celui-ci de plus a les prunelles changées); collection Wallace, n° 551 (le buste de celui-ci changé). Avec la main droite levée et la gauche sur le pommeau de l'épée : grande dimension, Louvre, n° 1007; petite dimension, Château d'Hamptoncourt, n° 598. Avec la main droite abaissée : crayon au recueil d'Arras, fol. 10. Le catalogue donne trente ans au roi. Les modifications de la physionomie à travers ces copies redoublées, feront sentir la difficulté de maintenir un chiffre si précis. Je ne crois pas quant à moi qu'on puisse le reculer avant Pavie, que le roi eut ses trente-huit ans. Le grand portrait du Louvre porte bien davantage.

1. M. Pératé me suggère que ce peintre pourrait bien être anglais. Il est remarquable que M. de Frimmel, débrouillant en gros le pseudo-Amberger, a également parlé d'un groupe français-anglais : *franzoesisch-englische Gruppe.*

ERRATUM

Une erreur du catalogue, nouvellement corrigée sur les étiquettes, donnait à M. Fairfax Murray la propriété des n°s 214 et 214 bis, mentionnés ci-contre. Ces deux pièces appartiennent à M. et à Mme Benson. Ainsi, leur auteur anonyme sera mieux nommé l'**Anonyme de M. Benson**.

Cette pièce provient de Magniac, à qui sans doute remonte l'inscription suivante sur le cadre : *Cornelisz pinxit.* Le même cadre et la même inscription à un *Charles-Quint* de même provenance, maintenant à Eaton-Hall, chez le duc de Westminster.

157. PORTRAIT D'HOMME en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par M. de Montbrison.

Donné pour Henri d'Albret, roi de Navarre, et attribué par le catalogue sans apparence à Jean Clouet.

153. PORTRAIT D'HOMME en buste, de trois quarts à droite. Prêté par M. Walter Gay.

Le catalogue le donne à Jean Clouet. Il est pourtant certain que rien ne le rapproche des œuvres énumérées plus haut sous le nom présumé de ce peintre. Il appartient au contraire au genre voisin par le format et la disposition, des tableaux de Corneille de Lyon. Je lui trouve de plus des ressemblances de manière avec le petit *Comte d'Enghien*, n° 1011 du Louvre.

172. LE CARDINAL DE CHATILLON en buste, de trois quarts à droite. Prêté par le Musée d'Avignon.

Ce musée l'avait appelé le cardinal Bembo. Le catalogue corrige à propos cette faute. Il faut ajouter que ce portrait a servi dans la composition des *Trois Colignys* de La Haye, copiée, ainsi que je l'ai montré (*Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen bond*), sur l'estampe de Marc Duval, avec ce seul personnage changé[1]. Le même portrait répété en grand dans la collection des Offices, sous l'anonyme, n° 191.

161. PORTRAIT D'HOMME en buste, de trois quarts à droite. Prêté par M. de Montbrison.

1. Une erreur, dont ce Bulletin imprime en ce moment la rectification, m'a fait écrire que le portrait substitué l'avait été d'après un portrait de Chantilly, n° 261. Un examen plus attentif m'a convaincu que ce dernier portrait émane au contraire du crayon qui a servi dans la gravure.

Copié sur l'original du peintre de Rieux-Châteauneuf qui fait partie de la collection Wallace, n° 532. Cet original porte la lettre suivante : *M. le comte de Hertford.* Autre copie au Louvre, n° 1008.

156. PORTRAIT D'UNE FEMME en buste, de trois quarts à gauche, avec un agneau sur les genoux, dont on n'aperçoit que la tête. Prêté par M. Frizzoni.

Copie ou maquillage de Corneille de Lyon. Le catalogue le range sans apparence à Jean Clouet.

VII. — François Clouet dit Janet.

L'état de la science à l'égard de ce peintre a été jusqu'ici le suivant : 1° quelques portraits de rois Valois et de leurs épouses, de style original et de qualité exquise, attribués à lui par l'accord universel des amateurs ; 2° une série de crayons, esquisses préparatoires de ces peintures, occupant fort exactement le temps auquel François Clouet fleurit, soit depuis avant 1540 jusqu'en 1572, qu'il mourut; 3° une seule mention : *Peint par Jannet*, portée sur le grand Charles IX, n° 572 du Musée de Vienne[1]. Ce qui a empêché de tirer de cette signature tout le parti qu'il eût fallu pour la constitution d'une œuvre certaine du peintre, c'est premièrement une médiocrité de la pièce, qui tient peut-être à l'usure du temps, aussi ne refuse-t-on pas d'y voir l'ouvrage du maître; cependant l'enseignement qu'on en tire est trop faible pour pousser d'autres conclusions. En second lieu, rien n'assure que la mention de *Jannet* soit en effet du temps de la peinture, avec laquelle elle ne fait point corps. Autre chose la rend suspecte, c'est la date impossible de *1563* jointe à l'inscription, qu'on s'est efforcé d'expliquer par des surcharges,

1. J'ai expliqué dans *French painting etc.*, p. 203, les raisons de ne pas faire l'application d'un compte publié par M. Mazerolle, à la miniature de Catherine de Médicis à Vienne, laquelle ne laisse pas d'être du présumé Clouet.

mais qui paraît bien originale. Aussi bien, si l'on veut appuyer la recherche des œuvres authentiques du maître de l'établissement d'une famille de dessins, comme le crayon de ce Charles IX manque, l'authenticité démontrée de cette signature de Janet n'eût avancé encore que peu. Toutes ces causes ont fait s'en remettre à la seconde des raisons susdites, et fonder sur la chronologie des crayons originaux, conservés partie à Chantilly, partie au Cabinet des Estampes de Paris, partie au recueil Hugford (chez M. Salting), la reconnaissance d'un présumé François Clouet seulement.

Notons que plusieurs règnes traversés par ce second des Clouets, en multipliant dans son œuvre les effigies royales, fournissaient pourtant un moyen de le reconnaître, et un motif de présomption qui manque pour son père. Quant à la preuve dont M. Bouchot fait état dans ses *Clouets*, et au surcroît d'ouvrages qu'il attribue au maître sur cette preuve, il en sera parlé au chapitre de l'anonyme Lécurieux.

226. Une Femme nue, vue jusqu'au buste, le corps plongeant dans une baignoire. Deux enfants, dont un au maillot, allaité par une nourrice ; au fond, une servante dans une chambre dont un rideau recule la perspective. Ces mots sur le bord de la baignoire : *Fr. Janetii opus*. Prêté par sir Frederick Cook.

Le catalogue rapporte incomplètement cette signature, de cette manière : *Janetii opus*, ajoutant qu'elle est hasardée, et substituant François Quesnel. Voici mes raisons de rejeter Quesnel et de croire ce tableau non pas précisément de François Clouet, mais de celui que nous présumons être lui. Il est certain que la signature ne tient pas à l'ouvrage primitif, mais a été repeinte assez récemment, en même temps que le champ où elle prend place. Ce qui ne laisse pas de mettre en cause le présumé François Clouet, le voici.

On compte de cette composition plusieurs répliques ou imitations, dont la liste sera donnée plus loin. Pas une autre ne montre en accessoire le rideau qu'on voit à celle-ci, suspendu au-dessus de la tête de la dame, entièrement semblable d'exé-

cution à celui qui paraît dans le portrait de Henri II des Offices de Florence, n° 1123. La ressemblance dans les parties dont je parle, est quelque chose de frappant et d'extraordinaire. Et, chose extrêmement propre à prouver ce que je veux : d'une part, l'une n'est pas copiée de l'autre, ce ne sont ni les mêmes plis, ni le même arrangement, et d'autre part, c'est le même rideau, la même couleur, la même étoffe, la même frange et la même bordure; jusqu'aux pliures légères qui demeurent de l'empaquetage, qui s'y reconnaissent avec exactitude. Nul doute que le peintre à qui fut ce rideau, et qui le peignit d'une touche si identique et dans un style de plis si conforme, ne doive être reconnu dans l'un et l'autre cas. Or justement le Henri II de Florence rentre, en même temps que le crayon original dont il émane, dans l'œuvre du présumé François Clouet (*French painting etc.*, p. 139).

Qu'on ne s'arrête point à ce qui paraît d'abord de différence de manière contre le tableau de l'exposition et ceux qu'on donne ordinairement à Clouet. Après étude attentive de la plupart de ces derniers, mon avis est que cette différence n'est pas de celle qu'on ne peut accorder, tandis que nombre de traits communs, outre le rideau, les en rapprochent.

Le catalogue nomme Gabrielle d'Estrées la femme peinte dans ce tableau. Cela est tout à fait impossible, la mode de coiffure qu'on lui voit remontant à 1571, que Gabrielle était à peine née. Cette tête n'est pas repeinte, comme dit le catalogue. Ce qu'elle semble avoir d'étranger au tableau, vient de ce que le vernis en a été ôté, pour faire il est vrai quelques retouches. Ainsi la femme qu'elle représente appartient au dessein primitif de l'ouvrage, lequel, désormais reconnu pour original du présumé François Clouet, devra sans doute passer pour prototype de toutes les répliques qu'on en connaît.

Une répétition de ce morceau représentant la même personne avec variantes dans la coiffure et dans quelques accessoires, a été copiée par Lehmann pour le Musée de Versailles (n° 4126). Une adaptation du sujet avec le visage de Gabrielle, à Chantilly. Une autre répétition fut chez le baron Pichon, avec quelques notables différences. Dans un tableau qui appartient à

Mme la vicomtesse de Janzé, la même femme, sous les traits de Gabrielle d'Estrées, dans une pose un peu différente, le petit garçon disparaît, la nourrice vient en contrepartie, une seconde figure nue dans une baignoire, représentant Diane d'Estrées, prolonge la composition en longueur. Ce sujet ainsi rallongé peint en grisaille, format de miniature, au Louvre, avec le visage de Henri IV écartant un rideau pour voir les dames dans le bain.

198. Élisabeth d'Autriche en buste, de trois quarts à gauche, avec les mains. Prêté par le Musée du Louvre.

Le catalogue date ce portrait par approximation, de 1570. Ce doute et cette date inexacte, vient de ce qu'on a omis de lire sur le crayon préparatoire ci-dessous, la date de *1571*. A joindre que les mains dans ce portrait sont prises du crayon rehaussé de Marguerite de Valois enfant, à Chantilly (encadré Galerie de Psyché).

Crayons.

199. Élisabeth d'Autriche, même portrait que ci-dessus, sans les mains. Daté *1571*. Prêté parle Cabinet des Estampes.

195, I. Marie Stuart en buste, de trois quarts à droite. Prêté par le Cabinet des Estampes.

Le catalogue mentionne par erreur ce crayon comme tiré du recueil Lécurieux, dont il sera parlé ci-dessous. Il provient de la bibliothèque Sainte-Geneviève, dont il porte la marque.

Ajouter que de ce crayon émane, outre la miniature de Windsor, celle du livre d'heures de Catherine de Médicis, en habit de sacre, fol. 154 rev.

380. Catherine de Médicis en veuve, de trois quarts à gauche. Prêté par le cabinet des Estampes.

Réplique de ce crayon en petit, de la main du maître, au Cabinet des Estampes, Na 21, fol. 60. Copies de la peinture à Chantilly, nos 276 et 277, et dans la présente exposition, nos 216 et 217. Miniature originale du maître, au Musée impérial de Vienne. Autre miniature à la garde du livre d'heures de cette

princesse, au Louvre. Le visage de la même, aux tapisseries des Fêtes de Henri III, à Florence, n° 67, tissé sur quelque copie de ce même déssin.

Sans n°. Charles IX en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par le Cabinet des Estampes.

Réplique originale au même Cabinet, boîte II, anc. n° 27. Copie au recueil Valori, hommes, 14 et 15 ; au Musée Britannique (exposé) avec la mention *Hans Liefrinck fecit* ; au recueil d'Arras, fol. 12. Copie de la peinture à l'huile originale à Versailles, n° 3239 ; à Chantilly, n° 269 ; au Louvre, n° 132. Miniature originale du présumé François Clouet, au Musée impérial de Vienne. Autres miniatures à Windsor, et aux Offices de Florence, n° 3380.

154. PORTRAIT DE FEMME de trois quarts à gauche. Prêté par M. Deligand.

Le catalogue attribue ce portrait à l'auteur de quantité de crayons de Chantilly, dont M. Bouchot cote Ga les œuvres conservées au Cabinet des Estampes, que M. Moreau-Nélaton a proposé de nommer Germain Lemannier, et que j'ai nommé dans *French painting etc.*, p. 142-143, simplement l'anonyme de 1550. C'est faire à cet artiste trop d'honneur. Sans pouvoir fournir ici tout le détail de considérations qu'il faudrait, j'assure qu'il convient de ranger le présent crayon dans une suite de portraits gardés à Chantilly, qui s'étend depuis 1534 jusqu'aux années où se déclare la manière que nous tenons pour celle de François Clouet, soit vers 1560. Cette série marque une gradation constante vers l'épanouissement de cette manière. Ce caractère y est si bien marqué, que j'en pense pouvoir produire une liste exacte. Ainsi ces crayons figurent à mes yeux l'œuvre de François Clouet dans sa jeunesse et depuis ses débuts, qu'il est naturel de placer justement vers le temps que ces portraits commencent. Celui-ci, daté par le catalogue, des environs de 1540, mérite donc de figurer sous le nom du présumé François Clouet.

Le catalogue ajoute que la lettre de ce crayon, qu'il assure être *Brasac*, est de « l'orthographe ordinaire chez l'artiste »

auquel il l'attribue. Mais on ne peut rapporter aux auteurs des crayons l'orthographe de la lettre qu'ils portent, par la raison que d'autres qu'eux l'ont mise. Pour ce qui est du cas particulier, il y a dans les crayons de Chantilly trois portraits de la famille de Brissac. Pas un des trois n'est de l'anonyme de 1550. Deux sont libellés dans la bâtarde soignée et lisible que portent le plus grand nombre de ces dessins. Ce sont : 1° *Mon^sr de Coustance, frère du mareschal de Brissac*, du présumé Jean Clouet, boîte VI, n° 78. 2° *Mon^sr le mar^al de Brissac*, en deux exemplaires, boîte VIII, n°s 165 et 166, l'original du même. Le troisième, du même artiste encore, porte une bâtarde bousillée et malaisément déchiffrable, qui se retrouve sur quelques autres crayons de Chantilly : *Brasac depuis maréchal*, boîte VIII, n° 228. Or je ne suis pas sûr que la même main ait tracé la bâtarde encore plus indéchiffrable du crayon de l'exposition. Quant à moi je lis *Braseu* la lettre de ce crayon, sans parvenir à la comprendre. Ajouter près de l'escoffion l'indication manuscrite : *blanc sur rouge*.

VIII. — D'après François Clouet.

188. HENRI II A CHEVAL, de trois quarts, le cheval de profil, allant vers la gauche. Prêté par MM. Lawrie.

Le catalogue mentionne à tort le visage du roi dans ce portrait, comme tiré du même original qu'une miniature de Henri II conservée au Cabinet des Estampes. Il importe de distinguer trois portraits du roi, faits à trois époques différentes, et qu'une ressemblance superficielle risque de faire confondre ainsi.

1° Le roi jeune encore : crayon original de François Clouet, au recueil Hugford, fol. 25. Je ne connais, d'après ce crayon, ni copie, ni peinture à l'huile, ni miniature. — 2° Le roi entre deux âges : crayon original du même, au Cabinet des Estampes, boîte IV, anc. n° 34. Miniature au palais Pitti, n° 80, moins la toque. Peinture à l'huile, ancienne collection d'Ancy-le-Franc, n° 3 de la vente. — 3° Le roi âgé et grisonnant : crayon original

du même, au Musée Britannique. Copie de ce crayon Cabinet des Estampes, Na 21, fol. 59. Peinture à l'huile en buste, Versailles, n° 3195; Palais Pitti, n° 262; au Louvre, avec l'habit changé, 130 bis; présente exposition, n° 379; en pied, de grande taille, Musée des Offices, n° 1123, original du maître ; en petit, au Louvre, copie, n° 130. Miniature au Cabinet des Estampes. Ce troisième portrait daté dans les panneaux de Versailles et des Offices, de l'année 1559.

Or le portrait équestre de Henri II qui se trouve à l'exposition est conforme non pas du tout au troisième de ces portraits, mais au second. C'est un point facile à vérifier. Il convient donc de le tenir de quelques années antérieures à 1559.

Ce détail prend une grande importance dans l'éclaircissement d'un texte fameux de Jodelle, qui, décrivant quelque part une galerie de portraits, y mentionne celui de Henri II à cheval : *Henrici equitantis domi.* Jodelle ajoute que l'ouvrage est de Janet. On a souhaité d'identifier ce tableau. M. Bouchot, dans ses *Clouets*, a proposé celui de profil dont le crayon est à Chantilly (encadré Galerie de Psyché). Cependant *domi* signifie que le roi n'est point armé, mais en habit de cour, ce qui exclut absolument ce crayon. J'ai expliqué dans *French painting etc.*, p. 138, cette exclusion avec la suivante. C'est que, comme Jodelle fournit ce témoignage l'année 1558, les portraits équestres du roi tirés sur le troisième portrait, lequel date de 1559, ne peuvent pas plus entrer en compte. Le présent portrait, au contraire, peint en habit de cour et plus ancien que cette date, a toutes chances d'être celui qu'on cherche, et les remarques qui précèdent viennent à point pour confirmer ce qu'avait proposé déjà M. Bossebeuf, *l'Art*, an. 1894, p. 247-9. Mais tandis que cet auteur y voit l'original, je ne saurais y trouver qu'une copie.

IX. — L'anonyme Lécurieux.

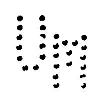
J'appelle de ce nom l'auteur de cinq crayons exposés sous le nom de François Clouet, et touchant lesquels je ne puis

m'empêcher de croire que M. Bouchot s'est anciennement laissé prévenir par des apparences. Les pièces de son raisonnement sont consignées d'une part dans ses *Portraits au crayon*, p. 50, de l'autre dans ses *Clouets*, p. 26. Les voici.

Un recueil aujourd'hui dispersé, et que notre Cabinet des Estampes tenait d'un M. Lécurieux, se trouva en partie composé de crayons de Benjamin Foulon, et d'autres où se révélait une main différente. En même temps que la signature du premier, jointe à l'un de ces crayons, servait à le découvrir, d'autres confrontations permirent à M. Bouchot de reconnaître son écriture dans les mentions de personnes jointes aux autres dessins. Ainsi il était établi que non seulement les crayons de sa main, mais que ceux qui se trouvaient joints dans le recueil Lécurieux, avaient appartenu à Benjamin Foulon. M. Bouchot en conclut comme probable, que ces crayons sont l'œuvre de son oncle François Clouet. Il suppose que le recueil lui vint par héritage en partie rempli de l'ouvrage de ce dernier, et que Foulon d'une part se servit des pages blanches pour y tracer les siens, de l'autre joignit aux portraits hérités et demeurés anonymes chez l'auteur, les noms des personnes représentées.

Le catalogue mentionne à tort ces choses comme un fait acquis. Il est pourtant certain que personne ne les a portées plus loin que le niveau d'une hypothèse, plausible en somme, mais non pas si pressante qu'il soit permis d'en taire l'incertitude. Deux choses m'empêchent de la croire vraie : le style des dessins d'une part, de l'autre les traits incertains et mêlés du recueil dont l'étude en a donné l'idée.

Ce qu'on n'a pas dit en effet, ce qu'on ne trouve décrit nulle part, c'est l'état de ce recueil avant la dispersion. La reliure était-elle ancienne ? N'y avait-il nulle raison de croire que les feuillets n'en furent réunis que plus tard? L'écriture constatée de Foulon sur quelques crayons d'une autre main que la sienne, ne peut à toute force être une preuve que ces crayons sont de Clouet. La présence sous une même couverture du temps des propres ouvrages de Foulon, en engageant à regarder le recueil comme une sorte d'album de famille,



forme une instance plus immédiate ; mais c'est là une chose qu'on ne nous a pas prouvée. Aussi bien, un fait la rend vaine d'avance, c'est la présence incontestée au recueil Lécurieux de quatre dessins d'un style différent des deux autres. M. Bouchot lui-même fait mention de ces pièces hétérogènes, mais il omet de tirer la conséquence, à savoir que le recueil a certainement contenu, en plus des dessins de Foulon, des crayons autres que de François Clouet. La présence d'une pièce dans ce recueil n'est donc pas une raison de la croire de ce dernier. C'est tout ce qu'il s'agit de démontrer.

Quant au style des crayons, j'ai déduit dans *French painting etc.*, p. 212, les différences qui les séparent de ceux qui passent ailleurs pour l'œuvre de François Clouet. Il ne faut pas oublier que parmi ces crayons, un, celui de Mme Forget-Dufresne, porte une coiffure que je n'ai trouvée ailleurs qu'avec la date de 1574 et 1575. François Clouet mourut en 1572. De plus, un crayon de la même main, conservé au Louvre, n° 1369, est de 1590 au moins. Toutes ces raisons me font maintenir l'auteur confondu ici avec Clouet, sous le nom provisoire d'anonyme Lécurieux.

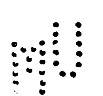
L'anonyme Lécurieux est certainement l'auteur du portrait de femme à voile blanc du Louvre, n° 1027, tirée d'un crayon de ce maître, Cabinet des Estampes Na 23 a, anc. n° 102. L'analogie de cette peinture me fait lui donner encore celui de Diane d'Angoulême, Louvre, n° 1024. On aurait aimé à voir figurer auprès des crayons proposés ces deux peintures d'importance.

195. II. MARGUERITE DE FRANCE, fille de Henri II, de trois quarts à gauche. Prêté par le Cabinet des Estampes.

Original du portrait de cette princesse qui est au livre d'heures de Catherine de Médicis, fol. 168 rev.

195. III. INCONNU de trois quarts à gauche. Du même lieu.

Le catalogue enregistre comme certain le nom d'Albert de Gondi duc de Retz, que M. Bouchot ne propose qu'avec doute. Une miniature d'après ce crayon, dans la Collection Wallace.



195. IV. Claude-Catherine de Clermont duchesse de Retz, de trois quarts à gauche. Du même lieu.

La peinture chez le prince Czartoriski, sous le nom de Catherine de Médicis (Bouchot).

Sur le portrait de Marie Stuart, réuni avec les cinq susdits sous le même numéro de Catalogue, v. ci-dessus à François Clouet.

X. — Le peintre de Luxembourg-Martigues.

Je propose de donner ce nom à l'auteur, entre autres, du crayon de Sébastien de Luxembourg-Martigues, qui est à Chantilly (encadré Galerie de Psyché), auteur également du Carnavalet (même lieu) dont la peinture est à Versailles, n° 3249. Une comparaison attentive montrera que le suivant crayon, attribué à Clouet par le catalogue, vient réellement de la même main.

197. Portrait d'homme en buste, de trois quarts à gauche. Lettre : *Fontaines-Chalandray*. Crayon. Prêté par M. de Montbrison.

Je ne sais sur quelle référence le catalogue substitue à Fontaine-Chalandray le nom de Sébastien de Luxembourg-Martigues. Il est au moins certain que le portrait de ce dernier, à Chantilly, montre une figure très différente.

XI. — Pièces contemporaines de François Clouet.

193. Portrait d'homme en buste, de trois quarts à gauche. Deux écussons joints et repeints. Prêté par le Musée d'Aix.

Le catalogue donne à tort ce portrait pour celui d'Arthur de Cossé sieur de Gonnor. Une réplique au Musée de Versailles (n° 3220) porte la lettre : *François de Scepeaux, sr de Vieilleville*, confirmée par celle du crayon original, qui se trouve (le manteau en moins) au recueil Hugford, fol. 18. Voici la lettre de ce crayon : *Mareschal de Vieilleville*. De plus il porte la date de *1566*, qui fixe l'époque de la peinture.

Sans n°. MARIE DE GAIGNON DE SAINT-BOHAIRE, femme de Claude Gouffier sieur de Boisy, duc de Roannez, grand écuyer de France, buste de trois quarts à gauche. Lettre : *M. de Saint-Boive.* Prêté par le Musée du Louvre, qui le tenait dans ses magasins.

Cette pièce émane d'un crayon original qu'on possède en deux exemplaires, l'un à Chantilly, boîte XVIII, n° 385; l'autre au recueil Hugford, fol. 20. Ils sont du présumé François Clouet, et certainement servirent pour une peinture, dont la présente nous offre la copie. Le crayon Hugford porte la lettre : *Mad[me] de Pienne de la Grand de Mad de Sauve*; celui de Chantilly : *Madame la gran de S Boire.* La lettre de notre tableau les départage.

206. PORTRAIT D'HOMME, de trois quarts à droite. Prêté par M. Walter Gay.

Le catalogue a tort de retenir, même avec doute, le nom de *Dumoûtier*, inscrit de date récente sur ce portrait. Ce nom se donnait en France indistinctement à tous les portraits au crayon qu'on retrouvait. A l'étranger on disait *Holbein.* Le recueil de Hugford porte ce nom. Au contraire, les crayons français conservés à Saint-Pétersbourg, et qui gardent celui sous leqnel la grande Catherine en fit l'achat, sont encore mentionnés comme œuvre *de Dumoûtier.*

209. LE DUC CHARLES III (II) DE LORRAINE, de trois quarts à droite. Prêté par M. Kraemer.

A joindre à ce que dit le catalogue de ce tableau et du crayon qui l'accompagne, que Versailles en conserve une réplique en peinture, n° 3158.

379. HENRI II en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par M. le D[r] Muller.

Voir ci-dessus, n° 3 de l'iconographie de ce prince, au commentaire du n° 188.

Sans n°. HENRI DE MONTMORENCY, fils d'Anne connétable, en buste de trois quarts à droite. Prêté par M. Belvallette.

L'identité de ce portrait confirmée par une réplique en petit

de la collection de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (tab. B, n° 206), avec la lettre : *Dominus de Anvilla.* Henri de Montmorency portait ce titre d'Anville.

XII. — Jean Decourt.

Ce nom fait suite dans l'histoire à celui de François Clouet, dont il eut à la mort de celui-ci, la charge non pas *de peintre du roi*, comme on dit, mais d'*un* des peintres du roi. Il y en avait avec celle-là plusieurs autres, où les nouveaux remplaçaient les défunts dans les gages perpétuels inscrits aux comptes du roi. Decourt donc fut en charge depuis 1572. On croit le suivre depuis 1555. La dernière mention qu'on en sache est de 1583. Cette période achève d'épuiser le temps auquel l'exposition s'étend.

J'ai marqué dans *Un portrait méconnu de Henri III* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. II), les raisons pressantes qu'il y a de reconnaître Jean Decourt pour auteur du faux Duc d'Alençon, conservé en peinture à Chantilly, n° 256, et en crayon au Cabinet des Estampes, boîte I, anc. n° 29. De là s'ensuit, sous le nom présumé de Jean Decourt, l'établissement d'une famille de crayons, auxquels jusqu'ici une seule peinture répond, celle du faux Duc d'Alençon qu'on vient de dire. Le portrait qui suit ne sera donc joint qu'avec doute à l'œuvre du présumé Decourt. J'ai pour raison de le proposer, quelque ressemblance avec les dessins et la susdite peinture. Cette ressemblance se trouve ailleurs encore, dans quelques pièces au sujet desquelles la découverte des crayons originaux peut seule fixer l'hésitation. Je veux dire entre autres les deux Gondis de Versailles, n°s 3311 et 3270.

194. Forget-Dufresne en buste, de trois quarts à gauche. Lettre : *Pierre Forget de Fresnes, sec. des.* Daté : *1565.* Prêté par Mme Maurice Mayer.

Le catalogue omet de mentionner cette date.

XIII. — Le maître au monogramme I D C.

M. Bouchot a le premier remarqué ce maître dans ses *Portraits au crayon*, p. 67. Il a dressé des œuvres à réunir sous ce nom, une liste à laquelle je ne voudrais apporter que peu de corrections. Elles comptent parmi les plus excellentes du siècle. L'une d'elles, crayon d'une femme anonyme, porte en monogramme les lettres I D C. M. Bouchot a proposé, sans s'arrêter à l'un ni à l'autre, JEAN DE GOURMONT et JEAN DE COURT pour l'interprétation de ce monogramme. J'ai expliqué, quant à Jean Decourt, ce qui porte à rechercher ce peintre ailleurs. Aussi bien n'est-il pas seulement sûr que le susdit monogramme signifie le nom du peintre. Le crayon qui va suivre, est le plus beau de la série.

227. GABRIELLE D'ESTRÉES, la tête seule, de trois quarts à gauche. Crayon. Prêté par le Cabinet des Estampes.

Après ce qu'on vient de lire, on a peine à comprendre que le catalogue ait présenté ce crayon comme ouvrage de François Quesnel.

XIV. — L'anonyme présumé Flamand.

J'ai distingué sous ce nom dans *French painting etc.*, p. 251, l'auteur de quatre crayons du Cabinet des Estampes, dont voici la liste : Élisabeth d'Autriche en veuve, boîte III, anc. n° 31. Une jeune princesse, supposée Élisabeth, fille de celle-ci et de Charles IX (mal dénommée Marguerite de France), boîte III, anc. n° 84. Une Louise de Lorraine supposée, boîte V, anc. n° 2. Le suivant crayon, joint comme je crois par erreur à la liste que M. Bouchot rangeait au monogramme I D C, fait le quatrième.

Je présume l'auteur flamand pour son exécution, différente de ce que nous voyons dans tous les ouvrages du même genre, et bien plus rapprochée, par exemple, de Pierre Pourbus le grand-père que des Clouets.

201. PORTRAIT DE JEUNE FEMME, la tête seule, de trois quarts à gauche. Prêtée par le Cabinet des Estampes.

Le Catalogue le donne à Jean Decourt. Cependant une critique attentive ne peut éviter de le distraire de l'œuvre au monogramme I D C. De plus rien ne permet, sur ce seul monogramme, de nommer Jean Decourt l'auteur de ces ouvrages mêmes.

Le catalogue ne se trompe pas moins en en plaçant la date vers 1570. La coiffure marque au moins 1577. Aussi faut-il rayer le nom de Marie Touchet, que le livre de M. Bouchot a révoqué en doute, et que conserve le catalogue.

XV. — Pièces contemporaines de Decourt.

382. UN HOMME A CHEVAL allant vers la droite. Crayon. Prêté par le Musée du Louvre.

L'erreur du catalogue, qui donne cette pièce à Antoine Caron, est évidente. Caron est italianisant, disciple des maîtres de Fontainebleau. Son style de chevaux en particulier est connu par des échantillons de sa main très authentiques. Ils n'ont nul rapport à ce dessin, où il est aisé de remarquer l'absence de tout soupçon d'italianisme. Le nom du duc d'Aumont ne semble pas mieux établi.

185. UN CARDINAL en buste, de trois quarts à gauche. Prêté par M. Romans.

Le catalogue le nomme Cardinal de Lorraine, et en recule l'époque en 1555. La vérité est que ce portrait représente Louis cardinal de Guise, frère et non pas oncle, du Balafré. Il émane d'un original dont on voit des répliques tardives au Château d'Eu, nº 77, et aux Offices de Florence, nº 377. Gaignaires l'a copié dans ses recueils, Oa 16, fol. 105. Cette identité démontrée rapproche la date jusque vers 1575.

186. PORTRAIT D'HOMME, la tête seule de trois quarts à droite. Lettre : *Poltrot de Meré assassin du duc de Guise.* Prêté par M. Masson.

La lettre que le catalogue accepte, n'en est pas moins

déclarée fausse par le costume, qui ne va qu'à 1590, et la manière, semblable à celle des peintres qui travaillaient sous Henri IV.

230. Louis de Maugiron, l'œil crevé, en buste de trois quarts à gauche. Prêté par M. Lavedan.

Aucune raison ne supporte le nom de Gourdelle, proposé comme auteur de ce morceau. Voici la référence du crayon que le catalogue mentionne, Na 21 a, fol. 47.

XVI. — De quelques pièces attribuées à François Quesnel.

Quoiqu'il n'y ait pas lieu de reprendre en général les noms d'artistes célèbres largement prodigués, dans cette exposition comme dans les semblables, à nombre d'ouvrages douteux et même inacceptables, et qu'à cet égard les remarques particulières qu'on a lues ci-dessus, puissent suffire en gros, cependant le chapitre de François Quesnel mérite d'être traité à part.

La mention de ce nom ne vient pas des amateurs. Sa découverte est le fait des érudits. De là vient aux attributions qui le concernent une autorité qui manque à celles d'une espèce plus commune. Cas d'autant plus considérable, que ce nom ne se trouve pas joint ici à moins de cinq pièces, dont deux seulement avec doute. Nulle raison cependant, nulle preuve petite ou grande, n'a dû le faire choisir soit pour l'une soit pour l'autre. Un bref exposé de l'état de la science en ce qui concerne ce maître, le fera voir.

Six estampes de Thomas de Leu portent l'indication *F. Quesnel pinxit*, ou les semblables. M. Bouchot a pu reconnaître dans un crayon du Cabinet des Estampes, Na 21 a, fol. 77, le premier modèle de l'une d'elles. C'est le portrait d'Henriette d'Entragues. Là-dessus rien n'empêche de conclure que le crayon émane de François Quesnel, à condition d'y joindre de grandes réserves. La principale se déduit ainsi.

La mention relevée sur les estampes peut ne vouloir dire autre chose, sinon que Quesnel faisait le dessin du graveur : ce dessin n'étant qu'une réduction d'ouvrages originaux issus de main différente. A qui considérera les habitudes du temps, suffisamment marquées dans quelques exemples, cette réserve ne paraîtra pas une simple précaution de critique, mais une difficulté palpable par où la preuve cherchée se trouve notablement réduite. En bonne critique on ne devra pas nommer l'auteur du crayon d'Henriette, *le présumé*, mais *le supposé* François Quesnel ; et jusqu'à plus ample informé cette désignation peut servir.

Maintenant, c'est une chose très certaine que ce crayon n'a d'analogie capable d'étendre l'attribution, avec pas une des pièces de l'exposition. Le crayon 227 est d'une toute autre sorte. Ce qu'on a dit du panneau 226, rend le nom de Quesnel formellement impossible. On ne voit pas par quel biais le 228 l'assume. Pour le 234 et 235, l'attribution proposée avec doute, n'est évidemment qu'une fantaisie. Ainsi ce nom n'a droit de figurer nulle part, et la simple prudence exige qu'il soit rayé du catalogue.

J'ai marqué en leur lieu de pareilles corrections quant aux noms de Dumoûtier, de Caron, de Decourt et de Gourdelle. Il importe de remarquer que ces attributions, qui paraissent pour la première fois avec l'autorité de la science qu'un pareil catalogue suppose, n'en sont pas moins dénuées de fondement.

XVII. — Portraits en émail.

Ces sortes d'ouvrages, issus de la vogue conjointe de l'art de l'émailleur et du portrait, forment un chapitre indispensable de l'iconographie dont procède ce qu'on vient de lire. Ils sont sortis des mêmes originaux que les panneaux à l'huile et les miniatures. Les mêmes crayons, dont la référence accompagne l'étude de celles-ci, ont invariablement servi de types aux émaux. On retrouve ces modèles en nombreux

exemplaires dans les recueils de seconde main du temps, tracés soit pour le plaisir des gens du monde, soit effectivement pour l'usage des émailleurs.

246. Anne de Montmorency, pièce encadrée d'émail. Prêtée par le Musée du Louvre.

Le portrait original au crayon à Chantilly (encadré Galerie de Psyché). Copies, outre celle que le catalogue mentionne, au recueil Valori de Lille, hommes, 23 ; des Arts-et-Métiers, II, 30 ; Courajod, 26. Une peinture à l'huile à Versailles, n° 3190.

Les satyres à droite et à gauche viennent d'après une planche de Fantose, tirée des stucs de Fontainebleau.

253. Catherine de Médicis. Pièce encadrée d'émail.

Ce portrait émane d'un original connu par les copies suivantes : recueil des Arts-et-Métiers, I, 9 ; Valori, femmes, 4 ; Courajod, 3. Le recueil perdu de Fontette l'avait, vol. II, fol. 4. Une peinture à l'huile en buste à Versailles, n° 3179 ; en pied aux Offices de Florence, n° 1121. Miniature le corsage changé, même musée, 3380. Deux autres émaux pareils, l'un chez M. Gustave, l'autre chez M. Edmond de Rothschild (Bourdery et Lachenaud, *Léonard Limousin*, nos 14 et 16).

Les figures de femme à droite et à gauche, tirées du brûle-parfum de François Ier, de Marc-Antoine d'après Raphaël.

Sans n°. Diane de Poitiers. Pièce encadrée d'émail. Prêté par M. Gustave de Rothschild.

Le crayon original du présumé François Clouet à Chantilly, boîte XIV, n° 392. Copie de ce crayon au recueil Valori, femmes, 22 ; Courajod, 39 ; des Arts-et-Métiers (le collier en moins), I, 6. Une peinture à l'huile à Chantilly, n° 33, à Versailles (au genou et le corsage changé) n° 3179. Même émail à M. Alphonse de Rothschild (Bourdery et Lachenaud, n° 40). Un autre, en simple plaque quadrangulaire à M. Alphonse de Rothschild, même exposition, n° 252.

Les figures de femme à droite et à gauche tirées du brûle-parfum de François Ier.

243. La reine Éléonore femme de François Ier. Prêté par le Musée de Cluny.

Crayon original inconnu. Copies de ce crayon au recueil Valori, femmes, 3; des Arts-et-Métiers, I, 3, Courajod, 1; de la Sorbonne, 6.

249. Le Duc Claude de Guise. Prêté par le Musée de Cluny.
Crayon original inconnu, dont copies au recueil Valori, 35; des Arts-et-Métiers, II, 5; Brisacier (Cabinet des Est., Ne 32); Courajod, 15; Béthune, 11. Peinture à l'huile en pied au Château d'Eu, n° 62, et chez M. de Montbrison (gravé par A. de Neuville dans l'*Histoire de France* de Guizot) sous le nom de François duc de Guise.

250. Antoinette de Bourbon duchesse de Guise. Prêté par le Musée de Cluny.
Crayon original inconnu; copié au recueil de la Sorbonne, 16; premier du Louvre, 11; des Arts-et-Métiers, II, 6; Courajod, 16. Peinture à l'huile, grande dimension, Versailles, n° 4071; en pied, Château d'Eu, n° 83.

244. Le comte Rhingrave. Prêté par Mme André.
Copies du crayon original, recueil Courajod, 27; des Arts-et-Métiers, I, 43; Valori, hommes, 66; Cabinet des Estampes, Na 21, 72. Le même émail au Louvre, n° 279.

245. Jeanne de Genouillac comtesse Rhingrave. Prêté par Mme André.
Même émail à M. Salting (omis par Bourdery et Lachenaud).

391. Galiot de Genouilhac. Prêté par M. Heugel.
Copies du crayon original au recueil Brisacier (Cabinet des Est. Ne 32); de la Sorbonne, 50; des Arts-et-Métiers, III, 12; Valori, hommes, 56; Béthune, 17. Même émail au Musée de Kensington (Bourdery et Lachenaud, n° 70).

251. François II roi de France. Prêté par le Musée du Louvre.

Copies du crayon original la fourrure en moins, recueil Courajod, 4; des Arts-et-Métiers, I, 7; Valori (à celui-ci la fourrure), hommes, 3.

248. Le duc François de Guise. Prêté par le Musée du Louvre.

Le crayon original, la fourrure en plus, copié recueil Valori, hommes, 36; des Arts-et-Métiers, II, 4 ; au Cabinet des Estampes Na 21, 67.

258. Catherine de Médicis dans un triptyque. Prêté par le Musée de Cluny.

Sur un original du Cabinet des Estampes, boîte II, anc. nº 33. Une peinture à l'huile, Louvre, nº 1030. Le même portrait mêlé aux Bals du duc de Joyeuse, même musée, nºs 1035 et 1036. Miniature au livre d'heures de Catherine, fol. 20, dr., 179 dr.

XVIII. — Tapisseries

On n'ouvre ici ce chapitre qu'à cause de la tenture des Fêtes dites *de Henri II* du Musée de Florence, toutes remplies de portraits de la cour de France, dont plusieurs se sont retrouvés dons les crayons du temps.

Cette tenture se compose de sept[1] pièces connues, dont quatre seulement sont exposées au Musée Archéologique de Florence, sous les nºs 67, 68, 69 et 74. Les trois autres ont été jusqu'ici conservées dans les magasins. A ces trois appartiennent les deux pièces qu'on admire à l'exposition.

Le catalogue mentionne que le dessin des ouvrages est attribué à François Quesnel. Il l'a été par M. Bouchot, sur cette considération que le grand nombre des portraits qui s'y

1. M. Guiffrey m'assure qu'elles sont au nombre de huit, et les pièces en magasin de quatre. Je n'en ai pu voir que trois, de passage à Florence, et j'avais reçu l'assurance qu'il n'y en avait pas d'autres.

trouve fait en rechercher l'auteur chez les peintres de portraits, et que d'autre part l'abbé de Marolles assure que François Quesnel avait fait des cartons de tapisserie. Quant au sujet, quoique le catalogue de Florence conserve le nom de Fêtes de Henri II, les érudits de France ont depuis assez longtemps reconnu Henri III, Louise de Lorraine et les personnages de leur cour dans les figures représentées,

280. LES FÊTES SUR L'EAU. Représentés à gauche :

1° Charles III (II) duc de Lorraine, de trois quarts à gauche. L'original inconnu est gravé en contrepartie par Thomas de Leu.

2° Marguerite de France reine de Navarre, de trois quarts à droite.

3° Homme inconnu de profil à gauche, que le catalogue nomme Henri IV.

281. LE BAL EN PRÉSENCE DES AMBASSADEURS POLONAIS. Représenté à gauche :

Prince inconnu, de trois quarts à gauche, que le catalogue propose de reconnaître pour Henri III, mais il n'y en a pas de preuve certaine.

TABLE DE RÉFÉRENCE

Numéros du catalogue.	Pages de cet ouvrage.	Numéros du catalogue.	Pages de cet ouvrage.
121	11	194	33
144	10	195	29, 25
147	10	197	31
148	10	198	25
149	11	199	25
150	20	201	35
151	9	206	32
152	8	209	32
153	21	214	20
154	30	214 bis	20
155	11	215	20
156	22	216	25
157	21	217	25
158	7	226	23
161	21	227	34
162	18	228	37
165	17	230	36
170	17	234	37
172	21	235	37
173	17	243	38
175	16	244	39
176	16	245	39
177	17	246	38
185	35	248	39
186	35	249	38
187	13	250	39
188	26	251	39
190	16	253	38
191	19	258	40
193	31	280	40

Numéros du catalogue.	Pages de cet ouvrage.	Numéros du catalogue.	Pages de cet ouvrage.
281	40	Sans n°	17
376	14		26
379	32		32
380	25		33
382	35		38
391	39		

DIFFICULTÉS D'UN IGNORANT

SUR L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

Un érudit de province, qui tient à ne pas signer, s'est avisé que ce qui précède pourrait servir à porter devant le public quelques doutes, que la hâte et le défaut d'information spéciale l'obligent, dit-il, à ne proposer que comme tels, et qui ne valaient pas d'être imprimés tout seuls. Il a réglé lui-même que ces remarques seraient appelées *Difficultés d'un ignorant.*

Quoi qu'il en soit de ses raisons, et si nouveau que le procédé paraisse, des motifs particuliers font que je n'ai pas cru devoir refuser cette addition à ma brochure. Je ne me rends pas responsable de ces remarques, quoique mon petit ouvrage s'en fasse l'introducteur. Tenu que je suis envers mon distingué correspondant à la discrétion la plus grande, et dans la crainte qu'un mot d'appréciation le découvre, je laisse à dire à ceux qui le liront, ce qu'il convient de penser de ses difficultés, et, à l'occasion, d'y répondre.

L. D.

DIFFICULTÉS D'UN IGNORANT

SUR L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS

Ce qui sera proposé ici n'est que les difficultés d'un homme informé par ses seules lectures, non par des recherches originales. Une lecture soigneuse du catalogue de l'exposition des Primitifs Français et d'attentives visites à cette exposition, sont tout ce qui les a suggérées. Aussi ne prétendent-elles exprimer qu'un doute, issu de quelques considérations simples, telles que l'habitude des recherches d'histoire de l'art pratiquées ailleurs, a pu les faire trouver. Elles ne sont faites pour diminuer en rien aux yeux de ceux qui les liront, le mérite des hommes éminents dont émane le catalogue. On ne les a formées, ni dans l'espoir malin qu'elles pourraient rester sans réponse, ni dans le fâcheux dessein de rabaisser une entreprise déjà couronnée de l'approbation publique, mais dans le simple désir de s'instruire, et pour l'amour de la vérité.

I. — D'UNE ÉCOLE PARISIENNE DE PEINTURE AU XIVe SIÈCLE, MÈRE SUPPOSÉE DES AUTRES ÉCOLES.

Le catalogue propose comme principal ouvrage et attestation de cette école le Parement de Narbonne, n° 3, trois feuillets des Heures de Turin, nos 9-11, la mitre du Musée de Cluny, n° 2, le dessin supposé de Beauneveu du Louvre, n° 18, un polyptyque à tabernacle, à M. Cardon de Bruxelles, n° 17.

On demande quelle preuve établit que ces ouvrages soient parisiens. On demande s'il faut en tenir pour preuve, que le

peintre Girard d'Orléans fut en son temps auteur d'une *chapelle quotidienne* comme celle dont le catalogue assure que le parement de Narbonne fit partie (p. 3). D'autres que Girard et les peintres parisiens n'ont-ils pas pu faire quelques pareilles chapelles? Le seul projet d'un tel ouvrage vaut-il un témoignage exclusif d'origine? N'est-ce pas partir de peu, que de tirer d'un texte qui donne une *quotidienne* à Girard d'Orléans, une raison d'attribuer la première quotidienne venue à Girard ou à ses disciples?

Doute redoublé. Tous les susdits ouvrages sont dessinés dans le style des petites Heures du duc de Berri. Le catalogue en fait la remarque p. 3. Autre rapprochement avec les grandes Heures du même duc, p. 6 de ce catalogue. Mais ces grandes et ces petites Heures ne sont-elles pas attestées de Jacquemart de Hesdin? Comment un style qu'on ne trouve à rapporter avec certitude qu'à cet artiste, peut-il être qualifié de parisien? L'intention du catalogue est-elle que nous ne voyions dans Jacquemart que l'imitateur des maîtres parisiens dont il reste à prouver que le parement est l'œuvre ?

A ces Heures il semble juste d'ajouter, comme dessinés du même style que le parement : les Heures du Cabinet de Bruxelles, le psautier de Paris, la Bible historiale de La Haye, la tenture de l'Apocalypse d'Angers, toute une partie des très riches Heures de Chantilly. Mais les auteurs de ces ouvrages sout connus. Ce sont, dans l'ordre : Jacquemart encore, Beauneveu, Jean de Bruges, et les frères Limbourg. En tout six étrangers à Paris, six Flamands. Comment se fait-il que cette école dite parisienne, n'ait de représentants authentiques, et de parentés établies jusqu'ici, qu'en Flandre ?

Le catalogue allègue, p. 9, divers manuscrits parisiens. Il nomme, p. 3, Raoulet d'Orléans comme on nommerait un enlumineur. Ce Raoulet était-il autre chose que calligraphe? De quels manuscrits est-ce qu'on parle? Y en a-t-il vraiment d'ornés dans ce même style, autres que les deux de Jean Pucelle et de ses compagnons, n° 23-25 ? Et ceux-ci, tenus pour école parisienne, emporteront-ils la masse des œuvres d'origine flamande citée plus haut?

II. — DU MAÎTRE DE FLÉMALLE ACCUEILLI COMME FRANÇAIS ET COMPOSANT UNE ÉCOLE DE L'ARTOIS.

Note inscrite sur la marge de mon catalogue. En entrant dans la salle (celle des ouvrages du maître de Flémalle) je me suis cru tout à coup transporté dans un musée de Flandre, au plus épais des primitifs flamands. Serait-ce que ces musées ne contiennent en effet que des ouvrages français mal étiquetés? Mais d'où vient *école de l'Artois*? Pourquoi l'Artois plutôt qu'un autre?

Ma note, en la relisant, augmente mon embarras. Les érudits de Bruges proposaient de reconnaître le maître de Flémalle dans Jacques Daret de Tournai. On refuse de les suivre. *Nous n'osons*, dit le catalogue. Là-dessus le catalogue suggère que le maître de Flémalle vint peut-être à Paris. N'est-ce-pas oser bien davantage? Pourquoi l'Artois? pourquoi Paris?

III. — DES NIMBES RADIANTS, D'UN ÉCRAN D'OSIER, DE LA TRINITÉ, D'UNE CALOTTE ET DE QUELQUES ACCESSOIRES.

Le catalogue mentionne, p. 13, 31, 58, les nimbes radiants comme distinction certaine et exclusive de l'école française. Le sujet de la Trinité, p. 5, est allégué comme raison de reconnaître des ouvrages de même origine. Un chapeau de paille que porte saint Joseph, p. 5, 8, fournit un pareil argument. P. 13, un écran d'osier sert de motif à rapprocher des œuvres aussi extrêmement différentes que les Heures de Chantilly et le Maître de Flémalle. N'est-ce pas faire trop de fond sur des répétitions qui peuvent avoir tenu au hasard?

Ailleurs, p. 21, une calotte pour coiffure, est prise en témoignage qu'un portrait est de Fouquet; p. 59, qu'il est de son école. Impossible de prendre une calotte pour une preuve.

IV. — DE LA FRANCE HISTORIQUE ET D'UNE FRANCE GÉOGRAPHIQUE.

Je ne suis pas sûr que tout ce qui compose le territoire actuel de la France, doive grossir l'école nationale de ses productions dans tous les temps. Quand l'école de Bourgogne se

*

serait constituée de peintres réellement bourguignons, cela devrait-il s'appeler école française, je ne sais. Quoique né à Maubeuge, Mabuse ne compte pas dans l'école française, et je n'ai jamais vu que, dans le temps de l'Alsace française, on ait regardé Martin Schoen comme un peintre français.

Cependant le n° 96, exécuté, dit le catalogue, en Alsace *ou en Souabe*, ne laisse pas d'être mis à notre école, sous le nom d'*école de l'est*. Comment défendre cette annexion de la Souabe ?

V. — DU MÉRITE DE JEAN FOUQUET.

On a réuni de ce peintre, sur un même panneau, sept ouvrages à l'huile, certains ou suffisamment présumés. J'en marquerai mon impression naïve. C'est un assemblage exécrable. Le coloris en est tantôt rougeaud et noir, tantôt d'une crudité blafarde. Le dessin est pauvre et informe. Le visage du saint Étienne dans le tableau de Berlin, et son essai de raccourci, est une des choses mal faites qu'il y ait. L'exécution de tous ces morceaux est d'une pesanteur sans pareille. La Vierge d'Anvers à cet égard raffine sur l'insupportable. La raideur de la taille tendue, l'indigne bousillage des draperies, le rouge poli des chérubins, qui semblent être de bois mal dégrossi, font de celle-là quelque chose de tout à fait ridicule.

Quand on se retourne vers les miniatures du même maître, si parfaites d'exécution, si relevées de style, on regrette que l'exposition ne donne de ses mérites qu'un témoignage si barbare. Cependant l'intention a été de l'exalter. N'eût-il pas été mieux de laisser plus dans l'ombre quelques-uns des fruits supposés de ses talents en grand volume, et de présenter dans une place d'honneur les quatre miniatures prêtées par M. Thompson? N'était-il pas à propos surtout de tirer dans le catalogue même, une conclusion qui semble évidente, à savoir que Fouquet, peintre détestable en grand, ne fut qu'en miniature un artiste hors de pair ?

VI. — DE NICOLAS FROMENT ET DES VAN EYCK.

« Le *Buisson ardent*, dit le catalogue, p. 38, est pour l'art français en rivalité d'importance, sinon de valeur et d'époque, avec l'*Agneau mystique* des Van Eyck. Et il a l'avantage d'être étayé par des pièces d'archives indiscutables. »

Doit-on conclure de là que le catalogue conteste l'attribution de l'*Agneau* aux Van Eyck ? L'inscription des volets de Berlin, si bien authentiquée par le tour et la langue, corroborée par une copie ancienne, passera-t-elle désormais pour apocryphe ? Est-ce à dire que le retable de Gand, mieux étudié et arraché à des légendes trop complaisantes, reviendra comme le Maître de Flémalle, à la France ? L'insinuation est de conséquence, et le lecteur aimerait à la voir expliquée.

Quant à ce qu'on appelle dans l'art français l'importance du *Buisson ardent*, comment devons-nous entendre qu'elle puisse se comparer à celle du tableau de l'*Agneau* ? Le tableau de l'*Agneau* fut peint à Gand, au centre même des Flandres, à deux pas de la cour de Philippe le Bon ; l'artiste était le peintre en titre de ce prince. Le *Buisson ardent* est tout à fait étranger à la cour de France. Exécuté pour un des petits souverains qui demeuraient sur notre sol actuel, il se cache loin des regards, dans une ville de province des plus éloignées de Paris. Le tableau de l'*Agneau* excite l'admiration de toutes les Flandres. Chacun va le voir, l'imite ; les princes le font copier. Une école de cent ans d'existence, fournie des noms de Vander Weyden, de Vander Goes, de Memling, de Gérard David, de Bouts et de Quentin Massys, sort de ce tableau merveilleux. Quelle école sort du triptyque d'Aix ? Qui l'a copié ? qui s'en inspire ? L'époque où il paraît ne marque aucun commencement, aucun enseignement qu'on ait suivi, aucun essor de réputation du peintre.

Les dimensions également, ou l'importance de la composition, ou l'excellence des deux ouvrages, sont-ce des choses qu'il faille comparer ? La draperie fait beaucoup de fracas chez Froment. Qu'on examine comment elle est traitée, au prix de ce qui se voit chez les Flamands : le manteau de

l'ange, celui du Moïse. Le bousillage et l'irréalité des plis sont la preuve d'un ouvrage fait de pratique, et en l'absence de la nature. Jamais, en supposant tout ce qu'ajoute de manière et de grimace le style gothique à celle des Flamands mêmes, une étoffe n'a formé de ces plis dans tous les sens, cassés au hasard des rencontres, s'enchevêtrant en petites bosses bizarres, et tout à fait incompréhensibles.

Le tout est à l'avenant. Des ombres d'un noir de suie, une pâte terne et crue, des lointains durs, une ankylose du geste, des contours brutaux, mais inexacts, est-ce là ce qu'il convient de comparer aux Van Eyck?

VII. — DU MAÎTRE DE MOULINS ET DE SON ŒUVRE SUPPOSÉ.

Le maître de Moulins trône à l'exposition, dans une majesté sans égale. Le triptyque qui révèle ce maître, écrase tout ce qui l'environne de son mérite exceptionnel. J'avoue que je ne puis prendre sur moi de donner à l'auteur de ce triptyque, aucun des autres ouvrages qu'on présente sous son nom, en dépit de ressemblances telles qu'on en trouve partout, entre des ouvriers reconnus différents.

Entre toutes les pièces en question, celles que M. Benoît réunit autrefois sous le nom de peintre des Bourbons, se présentent dans une tenue et avec une qualité si différente, que pour celles-là en particulier l'assimilation scandalise. Quoi! les Bourbons du Louvre seraient de la même main que cette Vierge, que ces anges, et que ces donateurs! Nous voyons ne faire qu'un, pour la première fois, de ce peintre des Bourbons et du maître de Moulins. Une justification de cette nouveauté n'était-elle pas indispensable?

A noter que le portrait du Sire de Beaujeu est conforme dans le tableau de Moulins, à celui du Louvre, n° 104, pour le visage et pour les mains. Tous les deux viennent d'un crayon ou d'une préparation commune. Rien n'est donc si facile que de comparer le mérite de ces deux peintures, retraçant des traits identiques. Elles sont exposées l'une contre l'autre, et la comparaison peut se faire de la manière la plus exacte. Or rien n'égale la faiblesse de l'une, au prix de la rare excellence

de l'autre. Cette disproportion crève les yeux. Ajouter que la gamme des couleurs n'est pas la même de l'une en l'autre. L'exécution de Moulins, à la fois soigneuse et brillante, est à cent lieues de la touche triviale du peintre dénommé des Bourbons. D'où viennent ces répugnances extrêmes en apparence, d'ouvrages qu'on propose comme de la même main?

L'admirable portrait de Charles-Orland, nº 110 est présenté sous le nom du maître de Moulins ou de Bourdichon, à choisir. Mais comment le doute pourrait-il exister entre deux artistes aussi parfaitement différents que l'auteur du triptyque et celui des grandes Heures d'Anne de Bretagne? N'est-ce pas comme si l'on hésitait dans l'attribution d'un tableau entre Massys et Van Orley, ou quelque chose d'approchant? De plus où sont les traits de ressemblance de ce portrait de Charles-Orland, soit avec le triptyque de Moulins, soit avec les Heures d'Anne de Bretagne? J'ai beau chercher de mon mieux, je n'en découvre pas un seul. Le catalogue allègue que Bourdichon peignit en son temps des grisailles. Suffirait-il de ce caractère pour établir seulement une probabilité? Mais Charles-Orland n'est pas peint en grisaille.

Le nº 107 est donné comme le portrait de Suzanne de Bourbon, sur la comparaison du portrait de cette princesse dans un des volets de Moulins. Il ne semble pas pourtant que ces deux visages représentent la même enfant. Au contraire le portrait 107 a beaucoup de commun avec le portrait de femme dans le diptyque nº 143, lequel représente Marguerite d'Autriche. N'est-ce pas ici encore cette jeune princesse? Le catalogue allègue le château de La Palisse présumément représenté au fond, en ajoutant que ce point n'est pas prouvé. Pareil détail vaut-il d'être allégué, quand on le reconnaît incertain?

VIII. — D'UNE ÉCOLE SUPPOSÉE D'AMIENS.

On trouve mentionné l'Amiénois comme lieu authentique d'une école abondante, d'où sont issus entre autres les nºs 119, 120, 126, 129. Les raisons alléguées peuvent-elles faire impression? Le 126 descend, dit le catalogue, des peintres des très riches Heures de Chantilly. Qu'est-ce que ces peintres

ont à faire avec Amiens et l'Amiénois? Le catalogue les appelle, p. 13, les « prétendus Limbourg ». S'agit-il de tenir désormais apocryphe la mention d'inventaire qui nomme ces artistes? Mais comment tirer l'Amiénois d'une mention, tenue pour fausse, qui nomme le Limbourg?

J'ai relevé déjà le chapeau de paille qu'on propose p. 58, comme preuve de l'origine picarde. Aussi est proposée la brique rouge des maisons, p. 56. Cette brique et ce chapeau suffisent-ils? La ressemblance avec des manuscrits de la région d'Amiens qu'on allègue, ne voulait-elle pas être déduite pour l'instruction de l'ignorant lecteur?

Je retrouve Amiens au n° 389, représentant deux donateurs, où tout semble accuser l'origine flamande. On ne pourra ici éviter une légère objection à la méthode du catalogue. Un point constant de cette méthode est de requérir du paysage une attestation d'origine. Un paysage réputé picard est une raison, p. 58, de ranger la pièce à l'école picarde. Même raisonnement p. 27, pour le centre de la France; p. 37, pour la Bourgogne; p. 118, pour la Franche-Comté. Or le donateur 389 est sur un fond de rochers semblable aux paysages des bords de Meuse. Au moins ne voit-on de ces sites montagneux en aucun point des environs d'Amiens. Cependant le catalogue ne laisse pas de parler d'Amiens. Comment le peut-il sans blesser ses principes?

Là finissent les notes de mon correspondant. Il a souhaité que je mette ce mot de la fin, en faisant remarquer qu'il ne tirait de toutes ces remarques, quant au fond de la thèse que défend le catalogue (quoique cette thèse tienne à ses remarques), aucune conclusion générale : preuve de son absolue bonne foi. Le lecteur, dit-il, en jugera.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

PUBLICATIONS

DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS, 1875-1878, 1 vol. de 68-256 pages, avec une table alphabétique, par Anatole de Montaiglon. 15 fr.

NOUVELLES ARCHIVES DE L'ART FRANÇAIS Recueil de documents inédits.

1re SÉRIE.

I. Année 1872 (1re an.). 15 fr.
II. Année 1873 (2e an.).
III. Année 1874-75 (3e an.). 15 fr.
IV. Année 1876 (4e an.). 15 fr.
V. Année 1877 (5e an.). 15 fr.
VI. Année 1878 (6e an.). 15 fr.

2e SÉRIE.

I. Année 1879-80 (7e an.), t. VII. 15 fr.
II. Année 1880-81 (8e an.), t. VIII. 15 fr.
III. Année 1882 (9e an.), t. IX. 15 fr.
IV. Année 1883 (10e an.), t. X. 15 fr.
V. Année 1884 (11e an.), t. XI. 15 fr.
VI. Année 1885 (12e an.), t. XII. 15 fr.

Les t. X, XI, XII comprennent les Scellés et inventaires d'artistes, publiés par Jules Guiffrey. Le tirage à part, 3 vol. 45 fr.

3e SÉRIE.

(*Revue de l'Art français.*)

I. Année 1884-85. 15 fr.
II. Année 1886. 15 fr.
III. Année 1887. 15 fr.
IV. Année 1888. 15 fr.
V. Année 1889. 15 fr.
VI. Année 1890. 15 fr.
VII. Année 1891. 15 fr.
VIII. Année 1892. 15 fr.
IX. Année 1893. 15 fr.
X. Année 1894. 15 fr.
XI. Année 1895. 15 fr.
XII. Année 1896. 15 fr.
XIII. Année 1897. 15 fr.

Le t. XIII, année 1897, contient la Table générale des documents contenus dans les Archives de l'Art français et leurs annexes (1851-1896), par Maurice Tourneux. L'extrait de la Table formant un vol. de 184 pages. 10 fr

XIV. Année 1898. 15 fr.
XV. Année 1899. 15 fr.
XVI. Année 1900. 15 fr.
XVII. Année 1901. 15 fr.
XVIII. Année 1902. 15 fr.

Les t. XVII et XVIII contiennent les Procès-verbaux de la Commission des Monuments, 1790-1794, publiés par Louis Tuetey. Le tirage à part, 2 vol. 25 fr.

XIX. Année 1903. 15 fr.

Mémoires pour servir à l'histoire des Maisons royales et Bastimens de France, par André Félibien. 1 vol. in-8°, 1874. 8 fr.

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés avec l'autorisation de M. le Ministre de l'Instruction publique, d'après les registres originaux conservés à l'Ecole des Beaux-Arts. 10 volumes in-8° (1875-1892); chaque volume 10 fr.

Les Comptes des Bâtiments du Roi (1528-1571), recueillis et mis en ordre par le marquis Léon de Laborde, publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français. 2 vol. gr. in-8°, 1877-1879. 10 fr.

État civil d'artistes français du XIXe siècle, par H. Lavigne. 1 vol. in-8, 1881. 6 fr.

Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe, par M. Charles Henry. 1 vol. in-8°, 1880. 8 fr.

La Stromatourgie, ou de l'excellence de la manufacture des tapis dits de Turquie, nouvellement establie en France sous la conduite de Pierre Du Pont, publiée par MM. A. Darcel et J. Guiffrey, avec de nombreuses pièces inédites. 1 vol. in-8°, 1882. 6 fr.

État civil des Peintres et Sculpteurs de l'Académie royale. Billets d'enterrements de 1648 à 1713, publiés par M. Octave Fidière, d'après le registre conservé à l'École des Beaux-Arts. 1 vol. in-8° 1883. 6 fr.

Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec le Surintendant des Bâtiments du Roi, de 1663 à 1793, publiée avec le concours du Ministère de l'Instruction publique. Tomes I-XIII, gr. in-8°; chaque vol. 10 fr.

Les Femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture, par Octave Fidière. 1 vol. in-8°, avec 2 portraits, 1885. 5 fr.

Artistes français des XVIIe et XVIIIe siècles (1681-1787). Extrait des comptes des États de Bretagne, réunis et annotés par le marquis de Granges de Surgères. 1 vol. in-8°, 1893. 8 fr.

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, publiés par MM. Dussieux, Soulié, de Chennevières, Mantz et de Montaiglon, 2 vol. in-8°, publiés pour la première fois en 1854; 2e édition augmentée d'une table nouvelle des sujets de tableaux et des noms de lieux, par A. de Montaiglon. 15 fr.

Notice sur l'ancienne statue équestre, ouvrage de Dianello Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639, au milieu de la place Royale à Paris, par Anatole de Montaiglon. Travail posthume, imprimé en partie du vivant de l'auteur et demeuré inédit, édité par M. Jules Guiffrey. 1 vol. in-8°, 1874-1896. 5 fr.

Collection des livrets des anciennes expositions, depuis 1673 jusqu'en 1800, réimprimés en caractères anciens par les soins de M. Jules Guiffrey, en 42 parties, sur papier vergé, avec fleurons et culs-de-lampe copiés sur les livrets originaux. 42 vol. in-12, 1869-1872. 50 fr.

Table générale des artistes ayant exposé aux salons du xviiie siècle suivie d'une Table de la bibliographie des salons, précédée de notes sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des salons de 1801 à 1873, par J.-J. Guiffrey. 1 vol. in-12, 1873. 10 fr.

Livrets des expsitions de l'Académie de Saint-Luc, à Paris, pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774, avec une notice bibliographique et une table. 1 vol. in-12, 1872. 7 fr. 50

Notes et documents inédits sur les expositions du xviiie siècle, recueillis et mis en ordre par J.-J. Guiffrey. 1873, 1 vol. in-12, tiré à petit nombre. 10 fr.

Livret de l'Exposition du Colisée (1776), suivie de l'exposition ouverte à l'Élysée en 1797 et précédé d'une histoire du Colisée d'après les Mémoires du temps, avec une table des artistes qui prirent part à ces deux expositions. Complément des livrets de l'Académie royale et de l'Académie de Saint-Luc. 1875, in-12, 215 exemplaires sur papier vergé. 3 fr.

10 sur papier de Hollande. 6 fr.

5 sur papier de Chine. 10 fr.

Dehaisnes (le Chanoine). Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xve siècle. *Lille*, 1886. 3 vol. grand in-4 d'ensemble 1730 pages, *illustrés de* 15 *héliogravures de P. Dujardin*. Br. (Au lieu de 140 fr.) 40 fr.

Ce magnifique ouvrage, qui a obtenu l'un des prix Gobert à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, comprend : l'*Histoire de l'Art*, un volume, et les *Documents et extraits divers* concernant cet ouvrage, deux volumes.

N'ayant plus à faire valoir le mérite dûment reconnu et incontesté de cet important travail, nous nous contenterons de donner ci-après un extrait de la table des matières qui y sont contenues.

1. Origines de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut. — 2. Le Mouvement social et l'Art depuis l'invasion des Barbares jusqu'aux Croisades. — 3 La Sculpture et la Peinture (même période). — 4. Les Etoffes, les Ivoires et les Sceaux (même période). — 5. L'Orfèvrerie (même période). — 6. La Miniature (même période). — 7. L'Etat social et l'Art depuis les Croisades jusqu'au xve siècle. — 8. L'Art à Tournai. — 9. L'Art à Gand, à Bruges et à Ypres (même période). — 10. L'Art à Lille. — 11. L'Art à Douai. — 12. L'Art à Valenciennes. — 13. L'Art à Mons et dans le Hainaut (même période). — 14. L'Art à Cambrai. — 15. L'Art à Arras. — 16. L'Art à Saint-Omer. — 17. L'Art à la cour des comtes de Flandre au xiiie siècle. — 18. L'art à la cour des comtes de Flandre durant la 1re moitié du xive siècle. — 19. L'Art à la cour des comtes d'Artois depuis les Croisades jusqu'au xve siècle. — 20. L'Art de la cour des comtes de Hainaut. — 21. L'Art à la cour des comtes de Flandre durant la seconde moitié du xive siècle. — 22. L'Art à la cour de Philippe le Hardi dans ses états de Bourgogne. — 23. Caractères et développements de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut depuis les Croisades jusqu'au xve siècle. — 24. L'Art flamand au xive siècle au point de vue de ses relations et des influences qu'il a subies ou exercées.

L'ouvrage se termine par un glossaire, par une table onomastique très étendue, une autre table des noms des artistes et des fournisseurs d'objets d'art qui s'y trouvent cités ; le tout rédigé avec un soin minutieux facilitant toutes les recherches que l'on pourrait avoir à y faire.

— L'Histoire de l'Art. 1 vol. illustré de 15 planches (pris séparément). 15 fr.

Dehaisnes (Mgr). La Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe. *Lille*, 1890, gr. in-8o de 243 pp., br. (Au lieu de 10 fr.) 6 fr.

Orné de 6 héliogravures de P. Dujardin, reproduisant les six tableaux conservés à Lille, Douai, Arras et Berlin, et une planche du retable polyptique d'Anchin.

Dehaisnes (Mgr). Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion (*peintre de l'école flamande du XVe siècle*). *Lille*, *Valenciennes*, 1892, gr. in-8o de 160 pp., br. 6 fr.

Orné de 5 planches en héliogravure, dont 3 représentant le retable et 2 des miniatures d'un Pontifical de Ferry de Clugny, attribué à Simon Marmion.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.